

RASGOS POSMODERNOS Y DEL ABSURDO EN OPIO EN LAS NUBES

Sandra Amaris Vides

Lineth Blanquicett Vasquez



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA D. T. C.

Junio 2 del 2015

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como finalidad el análisis de la novela *Opio en las nubes* (2003) del escritor Colombiano Rafael Chaparro Madiedo. El objetivo principal es mostrar cómo se construye una conciencia del absurdo a través de los diferentes personajes que protagonizan la novela. Al margen de esta consideración principal se hayan dispuestas otra serie de tensiones a debatir y que consisten en los aspectos posmodernos que constituyen el cuerpo y contenido de la obra, su significación como un texto enmarcado dentro de un nuevo tipo de literatura en el panorama de las letras nacionales durante la segunda mitad del siglo XX. También es de importancia para la presente investigación establecer cómo la noción del absurdo concuerda con algunas problematizaciones teóricas planeadas en otros campos de conocimiento como son la psicología, la filosofía, la sociología, o la pintura o el arte plástico; dichas aproximaciones teóricas se enfocan en los pensamientos de Cornelius Castoriadis y sus postulados acerca de la sociedad y ser social, los principios y nociones teóricas de la sociedad posmoderna construidos por teóricos como Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo y Adolfo Vásquez Rocca, o nociones estéticas planteadas sobre y desde el arte, como lo es la categoría de *lo grotesco* elaborada por el crítico alemán Wolfgang Kayser.

La obra de Chaparro Madiedo logra marcar una diferencia en la representación de la literatura colombiana de los 90`s, y por ello el corpus crítico, ensayístico y hasta su conocimiento para el lector no especializado es de gran alcance. *Opio en las nubes* es la primera y única novela escrita por el autor, la cual le valió en principio el Premio Nacional

de Literatura para el año de 1992 y su posterior reconocimiento como una de las obras más representativas del país, y que se centraba en aspectos muy diferentes a los que se trataban para esa época en la literatura contemporánea. A la par de otros autores como Andrés Caicedo, o un mucho más reciente Efraím Medina, Chaparro Madiedo construye una serie de significaciones articuladas en la exaltación de la diferencia amparado en la sublimación de los discursos de la alteridad y la periferia, el rock, el cine, las drogas y la figuración abyecta, como modo de crear un discurso abiertamente opuesto a aquel de corte tradicional, y que en gran medida concuerda con el legado de la literatura “Macondiana” y el fenómeno literario post-Gabriel García Márquez.

La mayoría de trabajos planteados acerca de *Opio en la nube*s hasta la actualidad se centran en el estudio de su naturaleza posmoderna y la reafirmación de los elementos que la vinculan con el posmodernismo literario, lo cual creemos que es de suma importancia, pero que no agota el complejo de significaciones del texto. El ejercicio analítico que planteamos en este trabajo se centra precisamente en la problematización de otra importante tensión, en la búsqueda de los elementos que conforman el absurdo por parte de los personajes de la novela como un modo particular de resistencia ante el mundo y sus discursos de poder.

En *Opio en las nubes* no se critica abiertamente ni se contradice o se parodia en sí, más bien se crea un sentimiento de abandono de toda regla y condición, la cual crea una suspensión de la realidad donde aún las categorías más familiares para nosotros como individuos sociales y seres humanos que somos, se ven retadas; entre ellas encontramos temas como son: la muerte, el amor, la vida cotidiana y las drogas. Muchas veces este sentido de no-familiaridad, o ruptura con el estado de naturalización/condicionamiento es

expuesto y desde la búsqueda erótica, la complacencia del ego, la solicitud del deseo, en otras palabras, se da vía libre al instinto como la única regla de juego.

Para el estudio de todos los elementos descritos anteriormente, lo hemos dividido en dos capítulos. La primera parte se centra en la delimitación de las principales problemáticas contenidas en el texto. Se plantea además su relación con algunas formas de la novela encontradas en la segunda mitad del siglo XX en Colombia y su relación con el posmodernismo literario, lo que nos permite establecer las pautas para una posterior crítica de la naturaleza absurda planteada por la obra. En el segundo y último apartado se vuelve a todas las anteriores consideraciones ya aplicadas a la dimensión estética de la obra, conformando los diferentes planteamientos hermenéuticos que resaltan las nociones de entropía, animalidad, su discurso a-social, la reconstrucción de la realidad, como configuradoras de la noción universal del texto de nuestro interés.

CAPITULO I

OPIO EN LAS NUBES Y LA LITERATURA COLOMBIANA

1.1 *Opio en las nubes* y la novela colombiana de los 90's

La propuesta novelística de Chaparro Madiedo aparece en Colombia a finales del siglo XX, al comenzar la década de los 90's. Época de transformaciones políticas, sociales y económicas en el país en la que el fenómeno del narcotráfico y las guerrillas estaban en pleno apogeo. *Opio en las nubes* nace en medio de un contexto histórico marcado por la violencia, y cuya sociedad está ligada a una serie de tabúes, creencias, y sobre todo al miedo: al fin del mundo, a la destrucción. Así, como explica el filósofo Cornelius Castoriadis (1997) en su obra *El imaginario social instituyente* “los individuos socializados son fragmentos hablantes y caminantes de una sociedad dada; y son fragmentos *totales*; es decir que encarnan –en parte efectivamente, en parte potencialmente– el núcleo esencial de las Instituciones y de las significaciones de su sociedad” (p.3). Es decir, la sociedad y los individuos que la componen se constituyen en evidencias y son reflejo de las problemáticas devenidas de su experiencia histórica.

En *Opio en las nubes*, sin embargo, se configura una estética aparentemente distanciada de su contexto. Es decir, que a pesar de que se sitúa en un periodo violento y lleno conflictos, sus personajes y su configuración de sociedad no se muestran como una consecuencia palpable de esa realidad a la que la obra pertenece, sino que, por el contrario, crea su propio sentido de realidad, ignorando así las tensiones, tabúes y miedos presentes en la sociedad. Consecuentemente, así como no existe una afinidad entre el sentido de la

realidad de la obra y lo real, tampoco existe una continuidad entre el espacio ficcional que esta articula y la sociedad colombiana. No hay un lugar preciso, no se nombra ni se señala una ciudad, barrio o geografía alguna, por lo que sus personajes parecen existir por fuera de todo índice de realidad.

En este sentido, el novelista y crítico literario Álvaro Pineda Botero (1993) propone que ya no son necesarias lecturas organizadas de la novela colombiana, ni pertinentes las tradicionales formas de leer y clasificar. El crítico, se refiere a las llamadas “generaciones”, como El centenario, Los nuevos, Piedra y Cielo, Mito, o categorías como el costumbrismo, el realismo, las vanguardias y el realismo mágico.

Pineda Botero pretende ver la novelística colombiana como “parte de un eje sincrónico, un abanico, un continuum o campo transformacional, limitado por dos polos: el mito y la posmodernidad” (p.2). El primero lo define teniendo en cuenta la diversidad de comunidades que conviven en el país, desde pueblos orales con una visión mítica del universo. La segunda, vista desde la comunidad urbana y, como el autor denomina, cosmopolitas con una visión posmoderna del mundo:

En Colombia conviven comunidades de diversa naturaleza: pueblos orales regidos por una versión mítica del universo, grupos cuyas identidades regionales se resisten al embate unificador de los medios de comunicación, extensos núcleos urbanos y cosmopolitas y sectores de la inteligencia que asumen las propuestas de la posmodernidad (Pineda Botero, 1993:2)

Pineda Botero tiene en cuenta que, aunque se ha venido estudiando la literatura colombiana desde el modelo cronológico europeo –desde la epopeya y la tragedia clásica hasta la novela moderna y posmoderna–, no se ha dado en el país un desarrollo lineal

claramente delimitable como suele parecer en Europa. Sin embargo, resalta el carácter multicultural que constituye el país, teniendo en cuenta que hace parte del mundo occidental, y que aun así subsisten diferentes visiones del mundo, y también la capacidad de entender la literatura nacional sin la relación con un modelo cronológico europeo.

Ante esta multiplicidad ideológica y cultural se evidencian en Colombia distintos estilos en la novelística contemporánea. Pineda Botero propone entre la novela mítica – como *El gran jaguar* de Bernardo Valderrama Andrade (1991) o *La tramposa de la patasola* de Juan Manuel Silva (1993)– y la posmoderna –como *El señor que no conoce la luna* de Evelio Rosero Diago (1992) y por supuesto *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo (1992)– varios tipos: la novela histórica como *La mujer doble* de Prospero Morale Pradilla (1991); la regional como *Aquellos rojos años* de Eduardo Camacho Guisado (1990); la de ciudad como *Compañeros de viaje* de Luis Fayad (1991) o *Las horas secretas* de Ana María Jaramillo (1990); la urbana como *En la ciudad no llueve todos los días* de Fabio Lozano Uribe (1992); la cosmopolita como *Los dioses descienden al amanecer* de Rafael de J. Henríquez (1990) y la neo colombiana como *Cantata para delinquir* de Álvaro Gómez Monedero (1991) o *El círculo del alacrán* de Luis Zalamea (1991), por mencionar algunos ejemplos. De esta manera, recoge un corpus entre 1990 y 1993, exponiendo cómo en el citado periodo de tiempo se presentan novelas en cada categoría.

No obstante, afirma que no se pueden establecer límites claros entre cada una, puesto que cabe la posibilidad de que lo “mítico se entrelace con lo histórico. Lo regional con lo urbano. Las obras posmodernas pueden tener elementos históricos, regionales, urbanos o cosmopolitas. Por eso es más propio usar el concepto de campo transformacional o continuum” (1993 p.2). Así pues, se puede relacionar lo anterior con la reflexión que hace Castoriadis (1997), “la cuestión de saber cuándo una sociedad deja de ser la misma y

deviene otra, es una pregunta histórica concreta a la cual la lógica habitual, no puede ofrecer respuesta” (p.5).

Según el proceso de la literatura colombiana al que se refiere Pineda Botero, el crítico sitúa ciertas novelas dentro de la literatura posmoderna haciendo énfasis en una oportuna definición:

La novela posmoderna es aquella en la que las categorías tradicionales de espacio continuo, tiempo lineal, tipificación psicológica convincente del personaje, visión coherente del universo, existencia de verdades objetivas y de principios trascendentes, han sido menguadas o suprimidas, dando paso a una visión caótica de la existencia; a la fragmentación, la acumulación de estilos y géneros sin principios organizadores; y sobre todo, a la crisis del sujeto y del objeto. (Pineda Botero, 1993:10).

De este concepto quedan ideas como destrucción, fragmentación y desorganización. Lo más relevante es que Pineda Botero menciona que dentro de cada categoría propuesta con anterioridad, puede que haya una evolución hacia lo posmoderno. De acuerdo con eso, *Opio en las nubes* tiene aspectos que efectivamente la harían parte de lo que para Pineda es una novela posmoderna, no obstante el autor hasta este momento deja abierta la discusión acerca de si se han llevado a cabo obras con categorías plenamente posmodernas en Colombia.

Ahora bien, si queremos entender mejor por qué la obra es considerada posmoderna, es necesario hablar un poco de la posmodernidad. El filósofo Jean François Lyotard en su obra *La Posmodernidad explicada a los niños* (1987) nos da una definición bastante amplia del concepto. Lo posmoderno, en palabras de Lyotard, “sería aquello que alega lo

impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al conceso de un gusto que permita experimentar en un común la nostalgia de lo imposible” (Lyotard: 1987), y además hace hincapié en el trabajo del artista y el escritor posmoderno “ el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernadas por reglas ya establecidas, por la aplicación a este texto, a esta obra de categorías conocidas.” (p.25) Si tomamos este primer acercamiento al concepto de posmodernidad, podemos ver que precisamente la obra de Chaparro Madiedo puede definirse bajo los anteriores términos. En *Opio en la las nubes* encontramos una exhibición del mal gusto –lo impresentable– y sus personajes no sufren su realidad –nostalgia de lo imposible–, por el contrario, para ellos todo es posible.

En la posmodernidad, entonces, al ser el espacio para “lo impresentable en lo moderno” se abre espacio para todo, para la diversidad, para lo antes escondido. Ya que en la modernidad, siguiendo a Lyotard, lo que se buscaba era seguir verdades absolutas o “grandes relatos”

Los “metarrelatos” a los que se refiere *la condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valores alineado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso y de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía al relato crítico del amor mártir (Lyotard, 1987:29)

En otras palabras, se refiere al relato cristiano de la salvación, el relato de la ciencia y la razón como emancipación de la ignorancia, el discurso capitalista como proyecto del progreso, a través del avance incontenible de la economía. Narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria con la cual el hombre podría prosperar y alcanzar la plenitud y el fin del padecimiento. Para ampliar más el concepto de modernidad, a este respecto Gianni Vattimo (1987) afirma que:

La modernidad, se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva “iluminación” que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los “fundamentos”, los cuales a menudo se conciben como los “orígenes” (Vattimo, 1987:10)

Podemos ver que tanto Vattimo como Lyotard, coinciden en que la modernidad es el momento donde se construyen las verdades absolutas de la historia universal. Contrario a eso, y “simplificando al máximo, se tiene por <<posmodernidad>> la incredulidad respecto a los metarrelatos” como lo expone el mismo Lyotard (1987) o en palabras de Vattimo “el post de posmoderno indica una despedida de la modernidad...en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de “superación” (p.10).” Es decir, la posmodernidad trae consigo la muerte de los grandes relatos concebidos en la modernidad.

Entonces, la posmodernidad concibe a la historia como una narración más entre todas, como una forma de abrirle espacio a todas las diferentes y pequeñas historias, a manera de pequeños relatos, encontrándoles sentido y haciéndolas parte de la existencia. De

este modo cobrarían significancia todas las formas de ser y de pensar que anteriormente se pretendían ocultar: como la existencia de un pensamiento femenino, de la homosexualidad, la alteridad y la disidencia, y de distintas creencias diferentes al dogma.

Si aplicamos este concepto a la obra, y lo ponemos a dialogar con lo que anteriormente se menciona con Pineda Botero, toma mucho más sentido la idea de clasificarla como posmoderna. Pues podemos ver que en *Opio en las nubes*, a pesar de haber sido publicada hace más de veinte años, en ella están consignadas con total desparpajo situaciones que en su época de publicación estaban alejadas del foco de atención: los personajes no manejan un perfil equilibrado; la novela se construye fuera de un orden cronológico y espacial, hasta el punto de dudar si corresponde a una novela o al conjunto de varias historias. Por lo tanto, el término posmodernismo parece ser la forma más efectiva de describir la lógica de la novela.

En esta misma dirección el profesor Jaime Alejandro Rodríguez (1995) expone lo que para él es la novela posmoderna:

La novela posmoderna estaría así, demandando nuevas competencias comunicativas. Sobre todo una lectura no ligada a un contar seguro y orgánico, a un narrador homogéneo; una lectura comprometida menos con lo externo y representativo que con lo realmente incomunicable: las fuerzas mismas de la narración. Una lectura, por tanto, capaz de asumir y absorber lo fragmentario, la energía significativa en su estado puro; una lectura capaz de convivir con la inestabilidad y presenciar la catástrofe. (Rodríguez, 1995:2)

Precisamente, en la novela de Chaparro Madiedo, se evidencia en principio la inexistencia de un narrador homogéneo, que bien puede ser Pink Tomate o Sven o Max o cualquier otro, además la novela no expone una noción unitaria y total, en cambio que muestra una serie de fragmentos en desorden que solo a veces se comunican por situaciones sin continuidad aparente, y mucho menos se comunica con lo externo, ni en lo histórico ni en lo social; todo depende sólo de sus personajes. No hay referencia a un dios u otras entidades de orden, como el trabajo, la religión, las escuelas. Finalmente la ciudad se encuentra en tal desequilibrio que se está destruyendo, pero sin mayor problema porque para sus personajes todo sigue igual, no huyen, no hay miedo. “Abajo todo el mundo continuaba su vida normal. Los muertos seguían en los bares en los estadios en los parques. Pero arriba el cielo estaba herido, partido en mil leves infiernos” (p.172).

Vemos entonces que la sociedad de *Opio en las nubes* acepta su realidad, se queda ahí viviendo sin vivir. Sin la preocupación del mañana o de cualquier otra cosa.

Adolfo Vásquez Rocca (2011) no sólo menciona a la posmodernidad, sino que apunta directamente al hombre posmoderno, quien viene siendo su producto inminente:

El hombre postmoderno no cree ya los metarrelatos, el hombre postmoderno no dirige la totalidad de su vida conforme a un solo relato, porque la existencia humana se ha vuelto tan enormemente compleja que cada región existencial del ser humano tiene que ser justificada por un relato propio. (Rocca, 2011:5)

Entonces, se valorarían diferentes formas de pensamiento y expresión. En fin, un mundo con una visión caleidoscópica. Recordamos en este punto el primer aporte al que nos referimos de Lyotard, cuando manifiesta que la posmodernidad es lo impresentable en

lo moderno como aquello que se niega al acuerdo de un gusto general. Aquello que no se conforma con lo conocido, sino que indaga por nuevas presentaciones, para poder hacer sentir que existe algo que es impresentable, ya que lo impresentable en la modernidad se presenta tan solo como un contenido ausente.

1.2. Latinoamérica, Colombia, y el reconocimiento del el otro.

Es únicamente la modernidad la que, desarrollando y elaborando en términos puramente terrenales y seculares la herencia judeocristiana (la idea de la historia como historia de la salvación articulada en creación, pecado, redención, espera del juicio final), confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la historia. (Vattimo, 1987:11)

La historia es un punto importante en toda esta discusión ya que hacemos parte y mentalmente estamos condicionados por ella, por tanto nuestras formas de pensar y construir el mundo se refleja en lo que somos. Vattimo (1987) plantea una premisa bastante acertada al hablarnos del sentido de la vida a partir de la interpretación histórica de la tradición judeocristiana. Puesto que gran parte de las acciones humanas están mediadas por la idea del bien y el mal, impartida desde el miedo al juicio final.

Y es precisamente en la modernidad que estas conceptualizaciones, llámense grandes relatos o verdades absolutas, se instauran y a partir de ellas se construye el pensamiento

occidental. Entonces las percepciones del mundo del hombre moderno habían estado mediadas por una sola forma de construir historia. Y así desde Europa, como epicentro de todos los grandes movimientos, se había venido estableciendo –no como un proceso natural–hacia el resto del mundo, más específicamente hacia América Latina, como bien afirma Vattimo “porque solo con la modernidad...se crearon las condiciones para elaborar y transmitir una imagen global de las cuestiones humanas... semejante experiencia se hace de nuevo problemática y, en definitiva, imposible” (p.17).

Esa imposibilidad para continuar viendo el mundo a través de verdades universales se problematiza claramente con *Opio en las nubes*, prácticamente se omiten en su realidad y además no le son necesarias. Del mismo modo “El hombre actual se ha dado cuenta de que la historia de los acontecimientos –políticos, militares, grandes movimientos de ideas– es solo una idea entre otras” (p.15,16). El autor juega, por ejemplo, con la música, que es una parte importante y casi indispensable al momento de describir cada situación y no se queda con solo un tipo o estilo, mueve las fichas al ritmo de *La piragua* de José Barros Palomino o de *I shot the sheriff* de Bob Marley y así pone a dialogar mundos de referencias aparentemente distantes.

Sin embargo, y volviendo un poco a la forma como se ha construido la historia, no se puede dejar de lado que la sociedad latinoamericana se construye a partir del hecho innegable de haber sido “colonizados”. El psicólogo y doctor de ciencias sociales Alejandro Moreno Olmedo (2006) problematiza que con la “llegada del primer conquistador a nuestras playas, se inaugura en este continente un conflicto existencial, existente y resistente, que atraviesa, sin variaciones de fondo, los últimos quinientos años de historia: el problema del otro” (p.31) pues, al ser “colonizados” pasamos a ser extraños dentro de

nuestro territorio, excluidos, hecho que, se quiera o no, se refleja en todos los ámbitos de nuestra realidad, y por consiguiente en la literatura.

Pablo García Dussán (2007) se propone buscar una explicación del por qué en Colombia se ha venido presentando un tipo de novela actual que tiende a lo caótico y a lo enfermo, a un carácter de desesperanza e inconformidad que podría verse como una “literatura thanática”, es la que “se relaciona de manera estrecha con el tema de la violencia, que en la literatura colombiana se acentúa desde mediados del siglo XX” (p.11). Algunos ejemplos de esta tipo de obras pueden ser: *El día del odio* de Antonio Osorio Lizarazo (1952), *Sin remedio* de Antonio Caballero (1984), *Satanás* de Mario Mendoza (2002) y *Erase una vez el amor y tuve que matarlo* de Efraim Medina (2001). García Dussán plantea, sin embargo, que no existe un trabajo que relacione este aspecto, junto con la problemática social y política que evidencie las cambiantes propuestas narrativas.

Del mismo modo expone que esta literatura responde a una circunstancia social: la imposibilidad de conciliar con el otro diferente. Teniendo en cuenta que la alteridad y la identificación es parte esencial para la construcción de una identidad cultural, la “literatura thanática” sería muestra de una nación consolidada a partir de discursos fragmentados. La raíz de este síntoma, siguiendo a García Dussán, se produce en la conformación del pensamiento decimonónico de nación, de la mano de una elite intelectual. El autor se apoya en Fernando Unzueta para explicar cómo “el imaginario nacional del periodo fue básicamente un constructo elitista alejado de lo popular y de las masas” (p.18), construyendo así un imaginario social que excluye ciertos aspectos del pasado colonial, como por ejemplo la exclusión del indígena o del negro. Vale la pena tener en cuenta la definición que García Dussán propone del imaginario social, siguiendo a Noé Jitrik:

La configuración de procesos sociales, culturales e históricos que, representados en experiencias, demandas y requerimientos, parten del imaginario de una sociedad y terminan autorizando diversos procedimientos estéticos. (Jitrik, 2007:12)

Así mismo, basándose en los planteamientos de Doris Sommer (2004) y su estudio sobre la nación decimonónica construida a partir de romances literarios, García Dussán propone las bases de una “literatura thanática” como una forma de reescritura de la idea prefigurada de nación. La autora muestra la narrativa que se conformó a partir de los sesenta – el boom latinoamericano– como un caso de negación destinado a producir el efecto contrario de reconocimiento, aquel que se encargó de unir política y ficción. “los nuevos novelistas trataron con sarcasmo denegar el atractivo positivista y populista de proyecto que, para entonces, se habían quedado atascados y eran un tropiezo histórico en vez de ser un incentivo para avanzar (Sommer: 2004)”. Aquellas novelas románticas que sólo tenían como propósito mostrar “la mitificación nacionalista de próceres y hechos históricos que en su proceso ritual figurativo continúan marginando a las minorías sociales” (García Dussán: 2007:21).

Con esto García Dussán, enseña que la novela contemporánea logra superar las imposiciones arbitrarias finiseculares decimonónicas, utilizando los postulados teóricos expuestos en la obra de Ángel Rama *La ciudad letrada* (1984) aquel epicentro de concentración del poder (religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores, y multiplex servidores intelectuales, - los dueños de la letra -) para evidenciar como la letra va más allá de las cercas y de lo establecido, reafirmando el carácter constante de la literatura como fuente útil que logra revelar esas falencias sociales. “Si los procesos

literarios involucrados por el liberalismo decimonónico, excluyeron en su intención nacionalista al indio, al negro y a la mujer... la idea contemporánea de interpretación, identidad, heterogeneidad y nación demandan el reconocimiento del otro excluido” (p.22). Con esto el autor propone que la ficción colombiana contemporánea posee dos grandes polos o epicentros simbólicos, que surgen como formas de compensar una crisis de identidad y reconocimiento social.

El texto de García Dussán se relaciona mucho con lo expuesto anteriormente con Pineda Botero, este último proponía dos polos: el mito y la posmodernidad, como parte de un campo literario transformacional o continuum. García Dussán también propone dos grandes polos o imaginarios, que podrían expresarse a grandes rasgos como “uno moderno, que corresponde a una expresión literaria de utopía que increpa al progreso nacional... el otro expone la imposibilidad de hablar en nombre de una verdad vertical o en nombre de terceros, y culmina con la ruptura de la formalidad literaria y el apedreamiento de los modelos nacionales de identificación” (p.29). Para el autor, dos epicentros simbólicos que hacen parte también de un proceso intelectual, donde el segundo potencializa el aspecto thanático desde distintas estrategias narrativas. Así, por ejemplo, “de la desacralización de los héroes nacionales se pasa a la exhibición pública y erótica, la ironía se convierte en irreverencia e incluso en grosería y las anacronías propias de la nueva novela histórica se vuelven fragmentación del tiempo narrativo” (p.22).

Por lo tanto, la literatura thanática nace como respuesta a un imaginario que no correspondía a la realidad nacional, con la novela finisecular del siglo XX se abre espacio para la construcción de una memoria nacional mucho más funcional y acorde con la realidad. García Dussán propone que estos dos grandes imaginarios evidencian una

evolución en la narrativa que obedece a cambios sociales fundamentales, como las dictaduras militares, la crisis económica y las tendencias globalizantes, entre otros aspectos. Se considera que por más de cincuenta años en Colombia la novela atiende a un mismo síntoma, pero desde distintas formas estéticas, variaciones como la novela mítica, la novela de dictador o política, la nueva novela histórica y la novela reciente que el autor denomina como perversa, y de esa manera adquiere sentido la literatura thanática, de esa forma fragmentada de la novel colombiana actual.

García Dussán utiliza la novela *Opio en las nubes* para evidenciar cómo el tema thanático es dominante, según él esta novela da a conocer estrategias narrativas que se adelantan en la literatura nacional, propuestas como la antropomorfización del sujeto y su objetivación. Realiza una comparación entre la misma y la novela *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, teniendo en cuenta como en las dos novelas se presenta una disgregación del sujeto e historias independientes que se unen para conformar una identidad. Además, muestra que los dos autores condensan en su obra la forma de resistirse a una realidad globalizante, en el sentido de que en palabras del autor, “ya no se imbrican en los grandes relatos – (H)istoria – sino en los acontecimientos locales”(p.24). Pero aun así en lo que más se hace énfasis es que, aun cuando hay mucho tiempo de diferencia entre la publicación de ambas de estilos tan diferentes, al ser novelas fragmentarias pudieron insertar temas como el desamor y el fracaso, que bien propone García son signos de agotamiento producido por una crisis de identidad.

Con esto García destaca en *Opio en las nubes* un elemento muy significativo: su carácter de singularidad dentro del marco contextual de la época. Sin embargo, el autor valorando sus propuestas estéticas, entiende la obra como parte de un proceso intelectual que sigue

respondiendo a un problema inherente a nuestra realidad. Por eso adquiere sentido su “literatura thanática”, como algo constante en la novela, y que se intensifica su fuerza desafiante en la narrativa actual.

“Opio en las nubes profetiza [...] la forma de interpretar, presentar y transformar la realidad” (p.23-24) menciona García en el texto como una forma de adelantarse con propuestas distintas dentro del contexto literario nacional. Retomando, la época en que Chaparro Madiedo publica su obra, en los años ochenta y noventa, el país está en un punto de crisis entre la guerra del narcotráfico y el estado (secuestros, asesinatos, desplazamiento) y en consecuencia se vivía un sentimiento de peligro y angustia constante. Pero el punto está en que *Opio en las nubes* no presenta el tema de la violencia de acuerdo con el momento que vivía el país, tal y como otras obras contemporáneas como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994) llegan a hacerlo. La novela de Chaparro Madiedo no se podría considerar de acuerdo o en contra a un punto propiamente establecido, siguiendo a Álvaro Pineda Botero (1993), lo que más llama la atención en ella es esa falta de un discurso “trascendental”:

...Ya el novelista no denuncia, no tiene responsabilidad frente a nada, ni con nadie. No busca ni define una identidad, ni los orígenes de un pueblo o de un individuo. No evidencia desvelo por entidades como patria, religión, abolengo, lenguaje. El texto no parece incluir una propuesta o proyecto, un mensaje (Pineda Botero, 1993:11).

Pero ese no compromiso frente a nada está determinando finalmente una actitud, pues aunque “no parece incluir una propuesta o proyecto” el hecho de omitir intencionalmente las entidades reguladoras de la realidad “patria, religión, abolengo, lenguaje” muestra una posición, digamos, en contra de las mismas. Porque hace parte de un proceso histórico e

intelectual que, con palabras de García Dussán, se adelanta, es la visión apocalíptica del mundo (del mundo y/o del país porque, cabe recordar que la obra no aterriza territorialmente en una ciudad, ni específicamente en Colombia). De un mundo ya después de todo (las guerras, los conflictos políticos, los problemas de nación). Donde ya no importa qué pasó, ni qué pasará, importa el momento. En el que ya no hay vuelta atrás, no hay solución y solo existe el ahora.

De acuerdo con Laura Torres (2008) en su texto *Opio en las nubes: la trasgresión urbana*, “Opio en las nubes produce una realidad paralela por medio de la construcción de un imaginario social absurdo y no de un reflejo literal del contexto social del momento” (p.9). La autora al analizar el carácter transgresivo de la novela tiene en cuenta su valor al lograr desprenderse del canon literario del país marcando así la ruptura, escindiéndose de los paradigmas.

En principio Chaparro Madiedo no muestra una novela como parte de todo lo que sucedía en ese momento en el país, sin embargo, tomando en cuenta las afirmaciones de García Dussán la obra responde a un proceso social e histórico. Responde al problema de identificación y reconocimiento del otro.

Tiene lógica que corresponda a un proceso violento, responde a una crisis, pero cumple una dualidad. Al respecto se hace pertinente volver a Vattimo cuando dice que la posmodernidad no se refiere al “fin de la historia” en un sentido catastrófico, sino más bien de fin de la historicidad, entendiendo lo primero “como proceso objetivo dentro del cual estamos insertos” y el segundo “como un determinado modo de tener conciencia de que formamos parte de ese proceso” (1987, p.13). En este sentido en *Opio en las nubes* hay un

discurso de poshistoricidad, en la medida en que sus personajes han perdido la conciencia de formar parte de la Historia, lo que explica que se hayan olvidado de los grandes relatos.

1.3 Caracterización de lo posmoderno en *Opio en las nubes*.

Opio en las nubes, pues, requiere un lector que acepte el juego que se le propone, que no busque coherencia en la trama o en las caracterizaciones, que no crea en la moral ni en las instituciones, que no piense que todo pasado fue mejor o que el mundo puede mejorar y sobre todo, que no sienta la necesidad de darle sentido a la vida (Pineda Botero, 2005:90)

Así concluye Pineda Botero (2005) en su texto dedicado a *Opio en las nubes*, sin establecer un manual de cómo leer la novela, es como una forma de aceptar la narrativa, de rediseñar tu orden y aceptar el juego que esta propone.

Ahora bien, el autor colombiano Jaime Rodríguez Ruiz (2006) propone ver como *Opio en las nubes*, junto con dos novelas más, *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo (1977) y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robín* de Efraín medina (2002), proponen el horizonte posmoderno de la cultura de masas y a lo que el autor asigna como democratización estética. Estas tres novelas según el autor, teniendo en cuenta su temática juvenil, son las que más han causado un impacto en los lectores colombianos.

Rodríguez Ruiz distingue a cada novela desde una “é(sté)tica”. La primera es la del post-underground en *¡Qué Viva La Música!*, La segunda *Opio en las nubes*, es la posmoderna, y

la para la novela de Medina la “é(sté)tica” para/postliteraria. Según el autor, en las tres novelas se presentan contradiscursos, ya que en todas se maneja un discurso abierto o irónico contestando a lo establecido. “En las tres hay ciudad, música, jóvenes, en todas hay grados del desencanto y una posición política que debe entenderse menos como [...] compromiso del autor que como una forma particular de crítica (o de perspicacia) contra el poder que todo lo engulle” (p.5).

El mismo autor plantea que, de la novela de Caicedo a la de Chaparro, sucede una variación, de la modernidad, se pasa a la posmodernidad. Teniendo en cuenta que en la primera la narración sigue un sendero más apegado a lo tradicional, la historia es sólida y cerrada, los personajes son contruidos según el canon y presentan una propuesta ideológica explícita. De esa manera aborda a *Opio en las nubes* desde una “é(sté)tica” posmoderna.

Rodríguez Ruiz plantea en principio que el problema ontológico de la posmodernidad es la crisis de representación, entendida como aquella imposibilidad de distinguir lo real y lo ficticio; la posmodernidad sería entonces la conciencia de que todo puede ser ficticio, pues el principio de la realidad se ha desestabilizado. De ese modo se abre camino a diferentes formas de representación de la realidad, diferentes a la escritura – cine, radio, televisión, internet –. Por lo tanto, se plantea en el texto que la novela posmoderna presenta el problema de la crisis de representación con una nueva mimesis, creando por un lado, modelos ontológicos donde es posible igualar ficción y realidad, y por el otro, reflejando miméticamente la ontología plural de lo cotidiano, esta última parte dominada por los medios de comunicación. Por lo tanto el autor expone que en la novela de Chaparro

Madiedo, más que todo existe un esfuerzo por incluir otros medios y en especial de la música rock para potenciar ese carácter fracturado.

Ahora bien, la pregunta apuntaría a si en *Opio en las nubes* se siente la música como una inclusión forzada. Es cierto en la novela podemos sentir música de muchos géneros, desde canciones infantiles, hasta música clásica. Pero claramente sobretodo la presencia del rock. Podemos presenciar las letras de The Beatles, The Rolling Stones, The Doors, Jimmy Hendrix, AC/DC, Sex Pistols, The Cure, también Bob Marley, entre otras bandas y cantantes, de las décadas de los 60, 70 y 80, considerados pioneros y en gran parte concentran una esencia contracultural. Sin embargo, en la novela de Chaparro Madiedo el rock se adhiere fuerte a la narración, pero no explícitamente. Es decir, los nombres o la vida de los artistas nunca son mencionados. Contrario a eso, y si tenemos en cuenta la obra de Andrés Caicedo, por ejemplo, la música se hace presente porque la narradora, la Mona, la incluye refiriéndose constantemente a los cantantes y a los músicos, a sus vidas.

Pero en la novela de Chaparro Madiedo son las letras de las canciones las que se incluyen en la narración como a manera de complementar el momento “no me jodas porque cuando suena wild thing you make my heart sing me emociono y no pienso en nada mas...”, le dice Amarilla a Sven mientras observan una pelea en un bar, “no me jodas muñeco que cuando estoy en un bar me gusta sentir el calor de las peleas, me gusta sentir las miradas tristes que me dicen oye oye aquí estoy yo y allá estas tú” (*Opio en las nubes*: 50). En ese momento la canción existe para Amarilla y lo vive también a través de esa canción –*wild thing*, que traduce *cosa salvaje*–. El autor no utiliza el rock para complementar un carácter contracultural, utiliza las letras de canciones para terminar de expresar un sentimiento o una acción, para ponerle fuerza a la escena. El mismo efecto que tiene la banda

sonora en una película. Es más, lo contracultural encarna oposición, se enfrenta al sistema establecido a los valores sociales dominantes, siguiendo a Luis Antonio Villena (1982). Es el enfrentarse a la norma entendida como incuestionable e inamovible. Y ciertamente esta visión de mundo se ve reflejada en el rock, pues bien lo menciona Rodríguez Ruiz, “El rock comunica sin tener que acudir al logo oficial, es universal porque expresa y significa para aquellos que ya no tienen cabida en el mundo de la cultura hegemónica” (2006, p7.) Sin embargo, en *Opio en las nubes*, nadie pretende luchar o defender alguna propuesta. Al parecer no hay mucho por qué luchar.

Por otro lado, Rodríguez Ruiz enseña que otra característica de la novela posmoderna es el reflejo de la situación del sujeto débil. Y menciona que este carácter de debilidad se consigue en gran parte por lo que consumen los personajes, entre las drogas y las dietas inverosímiles. En realidad Rodríguez, en su afán de presentar a *Opio en las nubes* como una novela posmoderna, su real propósito es que en sí, la novela, como presentación literaria no puede hacer suya propiamente las características de la posmodernidad.

El sujeto es débil, en principio porque no quiere vivir. El constante consumo de “dietas inverosímiles”, es solo un reflejo de desgane y de apatía a un mundo que ya se está destruyendo. Las personas normales solemos preocuparnos y cuidar nuestro cuerpo para estar preparadas en un futuro y claramente esa necesidad no está en la novela. Los personajes no se preocupan por un mañana, viven al límite.

Rodríguez Ruiz continúa mencionando que en *Opio en las nubes*, desde una actitud muy posmodernista, crea un vínculo fuerte entre literatura y cultura popular, como una forma de integrar códigos canónicos y códigos masivos, dado que los autores posmodernos – en este caso Chaparro Madiedo – creen que es el momento de abrirle espacio a la cultura

de masas antes excluida por una cultura superior. Rodríguez Ruiz se refiere a que los escritores posmodernos:

Son muy conscientes de que el código masivo está asociado al placer fácil, a la repetición y a la conciliación incluso manipuladora, pero no es en ese sentido que usan los códigos de masas [...] se apropian del código para seducir (también seducidos) y luego lo insertan en una estructura literaria (Rodríguez Ruiz, 2006:10)

Con esto se concluye que Chaparro Madiedo, en su obra explora, desarrolla y finalmente consolida esta estrategia de insertar códigos masivos por medio de las letras de la música rock y su lenguaje psicodélico. Pero con el fin no solo de seducir a un público, sino de posicionarse dentro del canon, a manera de quien rompe los estatutos literarios y consagra un nuevo canon. Con lo anterior es evidente el esfuerzo del autor por hacer ver a *Opio en las nubes* dentro de un horizonte posmoderno. Como vimos anteriormente con García Dussan, la novela sin duda corresponde a un tipo de literatura que realiza la inclusión de voces y discursos anteriormente silenciados, que responde a un problema ontológico de la sociedad colombiana y latinoamericana, la otredad. Pero como ya se ha mencionado no lo hace de forma, explícita de acuerdo al momento social, sino de manera histórica y abordando estrategias narrativas diferentes. Al final, Rodríguez Ruiz toma el factor de los códigos masivos de la cultura popular (rock), como la estrategia más fuerte sin contemplar las demás estrategias.

1. 4. El carácter transgresivo: absurdo.

En contraste, Laura Torres Sierra (2008) ve en la novela con una potencia expresiva muy fuerte a través de su narración. La autora une los dos factores, el espacio urbano y el

aspecto transgresivo. El espacio urbano para la autora se convierte en un personaje principal, que cumple la función de eje central del mecanismo de la obra: “la novela crea un imaginario violento de ciudad, donde la agresión contamina todos sus niveles hasta lograr una potencia expresiva arrasante” (p.10). Además, teniendo en cuenta que trasgredir implica ir contra algo de manera violenta, Torres Sierra analiza que los sujetos de la novela experimentan constantemente el camino de la trasgresión, ya sea entre sí, al espacio, o a sí mismos. A lo largo de la novela vemos que los personajes se mueven por una ciudad sin nombre, “La ciudad configurada es una abstracción absurda que puede ser Bogotá o cualquier urbe del mundo de finales del siglo XX; es un escenario radicalmente transgresor” (p.74).

Se construye un espacio desterritorializado, que mezcla múltiples ciudades, ya que la novela construye una ciudad que toma referentes locales, que se podrían identificar en nuestra cultura colombiana, y lugares que podrían ser de cualquier parte del mundo. Por lo tanto, es un espacio que se construye de elementos ficticios y reales, que le permite dar cabida a un lenguaje discontinuo, acelerado y contradictorio.

Esta mezcla de escenarios ficticios y reales, logran integrar una geografía imaginaria de ciudad-texto disgregado, a través de los laberintos mentales de sus habitantes, de su forma de hablar, de las canciones, la temporalidad despedazada y hasta de los olores. Pero ese es su mundo y el único que conocen, es el epicentro en que se desenvuelve, la historia entre bares, cárceles, el hipódromo, el malecón, autopistas, hospitales, y la famosa avenida Blanchot. Por lo tanto se crea un vínculo transgresor entre la ciudad y los sujetos que la habitan, un vínculo alejado de la realidad racional.

Esta ciudad, también se convierte en “ciudad-texto”, argumenta, la autora, una ciudad simbólica construida por medio de la palabra. Desde esta mirada, la novela permite mostrar un mensaje vivo, la ciudad que se construye a partir de símbolos, construida a partir de un desorden narrativo, que da como resultado una trasgresión violenta que unifica la obra dentro de una lógica de caos e incoherencia.

Esta “matriz de desorganización-organización” está plasmada en la situación urbana de *Opio en las nubes*, pues en su estructura, cuyo orden es la desorganización y en la cual se permiten cruces de referentes nacionales, extranjeros y ficticios...” (p.21).

La autora concluye, que los personajes de la novela viven para “sobrepasar sus límites por medio de los excesos, buscar la muerte para alcanzar la nada en el tiempo y el mundo; ser ellos mismos” (p.74). Esa inestabilidad, o dietas inverosímiles como menciona Rodríguez Ruiz, son formas de ruptura, plantea la autora. “las actividades transgresoras cobran un valor liberador frente a las estructuras mentales cuadrículadas, racionales y lineales” (p.73), que terminan evidenciando en la novela construcciones que no parecen coherentes desde nuestra realidad, pero que sin embargo terminan por construir su propia lógica, que apuntaría al absurdo, al sinsentido. “Por consiguiente, la crisis no es vista solo como crisis, sino como expansión. La ruptura también es unión. La muerte también es vida. La nada también es totalidad. El exceso también es la nada. La violencia también es amor” (p.75).

Torres Sierra concluye con un aspecto interesante; al final los personajes quieren ser ellos mismos, lo que implica la búsqueda de libertad de ser. En este caso, por medio del texto discontinuo, violento y trasgresor se construye una conciencia diferente, propia,

regida por el absurdo. Pero ¿realmente se logra en los personajes esa libertad, esa construcción ilógica de vida y si se logra, los satisface? Así, de acuerdo con Laura Torres, *Opio en las nubes* no responde a otra cosa más que a una lógica de desorden. Una lógica absurda. El texto se apropia de esta lógica y la hace suya casi como si no conocieran otra. Esa es su conciencia basada en lo que para nosotros es absurdo.

CAPITULO II

“QUÉ COSA TAN SERIA”: ¿PARA QUÉ LUCHAR CONTRACORRIENTE?

Existe en *Opio en las nubes* una percepción enrarecida del mundo. Lo que se cuenta nunca es verosímil, lo que se narra no tiene referente alguno, los lugares donde transitan los personajes no tienen coordenadas; cada una de las acciones y acontecimientos rara vez tienen consecuencias, o quizá son llevadas a cabo por los personajes con la seguridad de que su simulacro no va a ninguna parte, o simplemente no les interesa dirigirlas a otro lugar que al del propio instante, a la satisfacción propia del impulso, de su instinto. Esa es la tesis resumida en la obra de Chaparro Madiedo, una que superpone un acercamiento hacia el mundo desde lo ilógico y que plantea así una noción de realidad tan imposible como verosímil, proponiéndose como un discurso de posibilidades antes que de verdades.

2.1 Aproximación a la lógica de *Opio en las nubes*.

“La gente me miraba con esos ojos que decían pobre chico, tan joven, tan sano, tan blanco, y yo desde la camilla les dije tranquila gente, no soy tan sano, ni tan limpio, ni tan creyente, no me lavo los dientes todas las mañanas como ustedes, no me cambio de medias todos los días como ustedes, no leo tantos libros, no hago deporte ni rindo tanto en el trabajo como ustedes, tranquila gente. (Opio en las nubes: 21)

Tranquila gente que ahí ya no hay nada que hacer, y está bien, al menos en *Opio en las nubes* los personajes encontraron una manera de afrontar el mundo, y es precisamente no afrontándolo. Los sujetos de la novela no tienen ya nada por qué o por quién luchar, ni ganas de seguir adelante o de encontrarle el lado positivo a las cosas, y tampoco quieren. Son personas que asumieron que la vida vale mierda y no tienen intenciones de mejorarla.

El mundo de la novela cobra un matiz distinto de un personaje a otro, de una emoción a otra, de una situación a otra; la existencia en sí se convierte en una amalgama de sensaciones que no concuerda ni con el sentido progresivo del tiempo, ni con la experiencia comunicativa de los individuos en una sociedad, ni el sentido común. El mundo propuesto en *Opio en las nubes* es en sí un estado que se fragmenta permanentemente, en el que los personajes son artífices de dicha destrucción. Buscan la muerte, y el exceso es su forma de vida. Hacen lo que quieren cuando lo sienten. No existe un apego hacia lo material o una preocupación por el éxito o logro alguno.

Cada uno de los personajes se las arregla para llevar su vida, libre sin pensar en obligaciones o las reglas que impone la sociedad, y que en el continuum de la obra apenas se muestran como existentes. Cada uno solamente procura vivir. Cada uno tiene una forma particular de actuar y de pensar, influenciada, claro, por las circunstancias en las que transcurren sus vidas. Es así que Pink Tomate, Amarilla, Sven, Max, Gary Gilmour, Deisy, Marciana, funcionan como protagonistas episódicos en la narración, sus historias son fragmentos que denotan la discontinuidad en la que se percibe el mundo y que simultáneamente crean una ilusión de unión entre los elementos dispersos.

El personaje principal es Pink Tomate, el gato de Amarilla. La narración empieza con su soliloquio acerca de su dueña, y representa el primer elemento de animalidad, ambivalencia y personalidad fragmentada en la obra. Al igual que él, los otros protagonistas

son tanto seres racionales como animales instintivos. Pink Tomate, inclusive, se ve a sí mismo como un ser de naturaleza vegetal:

Soy Pink Tomate, el gato de Amarilla. A veces no sé si soy tomate o gato. En todo caso a veces me parece que soy un gato que le gustan los tomates o más bien un tomate con cara de gato. O algo así. (Opio en las nubes: 9)

Subo hasta donde Amarilla y me acurruncho entre sus piernas y pienso mierda, que rico, me arrepiento de haber pensado en ahogarme en salsa de tomate. (Opio en las nubes: 11)

Representa también la vida nocturna, el individualismo y el alejamiento de la vida social, solo le interesa el presente y no piensa en el futuro. La vida de Pink Tomate se reduce a estar al lado de Amarilla, a la satisfacción erótica al estar a su lado, seguir sus movimientos, dormir en sus piernas, así como tomar vodka y whisky.

Amarilla por su parte, es cosa seria, “nunca duerme, nunca come, nunca descansa, qué vaina, que cosa tan seria” (p. 9). Encarna la femineidad misteriosa, volátil y cautivante. Sus actitudes y acciones son sorpresivas y espontaneas pero siempre claras a pesar del caos del mundo en el que habita. Se puede ver en ella un estado connotativo de soledad e independencia, al igual que sucede con su gato Pink Tomate, lo cual se sustenta como una analogía. Es de resaltar que la femineidad de Amarilla se relaciona el símbolo de sensualidad y elegancia de los felinos, lo que denota otro posible sentido de animalidad. Tiene una visión trastocada de la realidad al igual que los demás personajes y por consiguiente no parece encajar en ningún rol o grupo social:

Alguna vez intentó ser Krisna pero la cogieron comiendo una hamburguesa grasienta y la expulsaron... Después intentó ser vegetariana, tampoco le

funcionó. Por último se metió a una liga que defendía las ballenas (Opio en las nubes: 13)

Amarilla representa por igual el comportamiento libertino, que referencia al amor libre del movimiento hippie y la generación psicodélica basado en el principio de “Enciende-Sintoniza-Abandona” del inglés “Turn in-Turn out-Drop out”. Aunque en principio esta expresión se haya dirigida a describir la experimentación de la juventud hippie y el LSD, también sirve para expresar el hecho de que alguien podía “encender” o hacer uso de algo, con el fin de “sintonizarse” con otro sentido de existencia y “abandonarse” a ese estado. Cuando se referencia al “Turn in-Turn out-Drop out” como un comportamiento libertino se hace referencia a la re-experimentación de valores como el amor, la amistad, la experiencia individual/colectiva del cuerpo y otras nociones de la moralidad. Este modo de experiencia es uno de los aspectos más criticados de la llamada la generación psicodélica, ya que dentro de la convención social esta es vista como una perversión del comportamiento humano. Amarilla ejemplifica esto debido a su relación con diferentes personajes en la obra y los cuales siempre están mediados por un abandono a las condiciones habituales de una relación amorosa, el sentido de propiedad mutua esta reemplazado por el de un acompañamiento libre, los juramentos de amor por las acciones desinhibidas, el cortejo por la entrega sexual, etc.

Sven representa el personaje para quien nada tiene sentido y sabemos más de él por lo que no le interesa, que por lo que sí. Él no sabe que quiere de la vida, pero sí tiene claro lo que no quiere ser “pero ya no sabía si era RH positivo, RH negativo, si era negro o blanco o zambo o mulato, cristiano, budista, ateo, asalariado, independiente” (p. 22). Aun después de muerto sigue transcurriendo su vida sin encontrar un lugar o un ideal al cual aferrarse:

“finalmente llegué al malecón. El mar estaba en calma. Llovía. No había nadie (p. 24)”, evidenciando con esto que el tedio, aún después de la muerte, no los dejará: “Los días en el Café del Capitán Nirvana eran realmente tediosos (p. 25)”.

Lo que sí podemos asegurar de él, es que está enamorado de Amarilla casi que desde el primer encuentro con ella. Su amor es instantáneo, aunque no se mencione:

Caminé por la avenida Blanchot y desde ese día supe que Amarilla estaba hecha de mucha oscuridad y al mismo tiempo de muchas luz, como si se hubiera revolcado durante miles de años en la espuma del mar, en las estrellas, en la arena, en las sombras y de pronto se me hubiera aparecido así, casi perfecta, casi diosa, casi animal (Opio en las nubes: 47).

Por otro lado está Max, su mundo gira alrededor de las palomas, y por mucho tiempo lo único que hace es alimentarlas, hábito heredado de Gary Gilmour, un reo que conoció en la cárcel donde vivía con su mamá la Pielroja, y de quien aprendió casi todo:

Gary le hizo jurar...que le daría de comer a las palomas. Le dijo que el cocinero siempre dejaba sopa Maggi en la alacena y que eso les gustaba a las palomas. Max juró que así lo haría todas las mañanas” (Opio en las nubes: 38).

Max veía en Gary a un mentor, su ejemplo a seguir y, con el tiempo, entre ellos se construye una fuerte relación de camaradería:

Max comía en el mismo plato de Gary y hacía pipi en su bacinilla blanca. Con el tiempo Gary le consultaba todo a Max, sobre todo lo que tenía que ver con la relación entre los días y las aves (Opio en las nubes: 35).

Otra de las relaciones ilustradas en la obra es la de Marciana y Max. La primera vez que Max pregunta por ella, Alain le responde, “se llama Marciana y está un poco loca. Solo le gusta hacer el amor en los baños frente a los espejos mientras escribe poemas en el cristal” (p. 100). Marciana, es la “loca” de la historia. Ella trabaja como bailarina en el bar de Alain quien “dilapidó toda la herencia de sus padres en la avenida Blanchot...su padre siempre quiso que fuera médico cirujano, pero Alain compró el *Bar la Cosa Divina*” (p. 100).

Daisy es otro de los personajes de la novela. No es un personaje constante, pero se hace notar ya que exhibe la noción de la lógica absurda en la obra. Daisy nunca se ve afectado por nada ni por nadie. Representa un personaje ambiguo, desde su nacimiento sus padres no sabían si era hombre o mujer, por lo que fue bautizado primero como Rodrigo y luego como Daisy:

Cuando Daisy nació, su mamá lo primero que dijo fue mierda, esta vaina qué es. Al principio no sabían que era. Una mañana la mamá se acercaba a ese bebé que lloriqueaba y entonces parecía que era como un hombrecito. Sin embargo, a la mañana siguiente le parecía en cambio que era más bien una mujercita (Opio en las nubes: 30).

Su vida se desarrolla netamente en la noche, se entrega sexualmente a quien se lo proponga. Su único amigo es el Elefante Triste, una atracción de un zoológico, con quien comparte un mismo lazo de tristeza y soledad.

Los personajes no son entidades que escapan a la naturaleza plurisignificativa de la obra, no son unidades aisladas y simplemente protagónicas, en cambio, son entes que expresan el sentimiento de pérdida y de incertidumbre implícito en la realidad configurada

por el texto. Para estos personajes la vivencia del fracaso es la única posibilidad, por ello practican el aislamiento social, el anonimato y se autoexcluyen de la normatividad para vivir en lo abyecto, no tienen tabúes con respecto al sexo, el abuso del alcohol y drogas, encarnan el deseo de vivir sin pensar en el futuro, alejados de los dogmas sociales sin pensar en las consecuencias de sus excesos. Eso sí, en este punto es válido aclarar que en la obra todo se muestra con la mayor naturalidad posible.

Tanto los personajes como el espacio se caracterizan por valores similares como son: lo nocturno, la representación inconclusa, la decadencia, la muerte, entre otros. Los personajes componen individualmente un mismo relato, el cual señala la insistencia del escape de los condicionantes de la realidad, para lo cual recurren a la autocomplacencia y a toda solución posible, y que al fin de cuentas terminan por instaurar su propio orden lógico

Cada cosa en el mundo tiene su lógica propia. Las calles tienen su lógica propia. Los tomates y los gatos también. Mi lógica es un poco gris, un poco nocturna...En el fondo toda lógica es solitaria sobre todo la de los gatos...La lógica del gato es de la calle, de la sangre, de la basura y la mierda trip trip trip. Una lógica jodida, puta mierda. (*Opio en las nubes*: 153)

En resumen, hablamos aquí de una ruptura. Si al hombre social lo podemos entender como un constructo de valores, reglas y roles, y que encarna en apariencia los sentidos de sanidad y unidad, a los personajes de *Opio en las nubes* los debemos entender como entes que parodian dichas nociones acerca del ser social, no trabajan en cambio que se entregan al vicio y al abandono del placer, antes que reprimir su libido lo exaltan, antes que organizar su experiencia vital la dejan al azar.

2.2 La sociedad burlada, la travestía del sinsentido.

Al parecer los sujetos de *Opio en las nubes* descubrieron que la realidad es un invento más y decidieron actuar “irracionalmente”. Las restricciones, los límites, el sentido, la razón, la lógica, son términos que en el mundo de *Opio en las nubes* se distorsionan drásticamente. No es lógico que los animales hablen, por eso no es lógico que un gato hable, razone o tenga una percepción del mundo, como los humanos. De igual forma, no es lógico que los muertos actúen o parezcan igual después de muertos, no parece racional querer morirse “a nuestro lado varios muertos desocuparon una mesa y pidieron varias botellas de alcohol” (*Opio en las nubes*: 170).

No muchas de las formas de pensar y actitudes de los personajes tienen sentido, al menos no para nosotros, seres racionales y pensantes. La novela es un juego constante entre lo absurdo y la figuración de la realidad. *Opio en las nubes* se articula de principio a fin en esa dualidad.

Si anteriormente expresamos que la novela propone un inherente distanciamiento, será el sinsentido la forma en la cual dicho elemento se haga más predominante en la obra. La percepción del texto de Chaparro Madiedo como un tributo a lo absurdo solo está dada en base a una comparación hipotética con los componentes que tenemos acerca de nuestra realidad. Su lectura es un reto a la posibilidad de entender el mundo.

Dichos componentes de realidad los veremos bien estructurados con el autor francés Cornelius Castoriadis (1997) y la forma como ocurre ese distanciamiento será recreada con Linda Hutcheon (1989).

Nos dice Castoriadis que la sociedad es una entidad que se autocrea imponiendo sus significaciones a la vez que crea con ello diferentes restricciones y condiciones, dichas condiciones son reglas que son construidas por consenso anónimo y que en el encuentro de reglas y parámetros crea sus límites para todo el que participe de ella. Dichas restricciones vendrían a ser cuatro: Externas, internas, otras históricas e intrínsecas.

Las restricciones externas destacan como la sociedad está condicionada a su hábitat. Castoriadis las llama las restricciones triviales, sin restarles importancia. Esto quiere decir que son las restricciones que hacen parte de lo que uno supone por simple lógica y están condicionadas por lo que el medio contiene. Por ejemplo, cuando damos por sentado que una pareja de perros engendrará otros perros, no aves o gatos. Esto le permite a la sociedad crear un mundo dotado de sentido. Este aspecto que parece tan elemental, se vuelve una lógica obvia, pero que hacen parte de imposiciones que se hacen durante todo el proceso en que se llega a ser un individuo social.

Las internas por su parte establecen que la sociedad es creación de sí misma, y de este modo uno es lo que la sociedad quiere que sea, todo esto en la medida que el sujeto social solo encuentra sentido dependientemente a lo que su entorno social haya establecido. En ella se encuentran discursos más amplios de representación y normas, la iglesia, el estado, una gran parte de la moral y las leyes, que son los metarrelatos que otorgan el sentido y pautas de la sociedad.

En *Opio en las nubes* algunas de estas pautas restrictivas del discurso social tanto externas como internas son alteradas, tomemos por ejemplo para el primer caso la representación que se hace de Pink Tomate. Este personaje es gato, un animal, que razona y el cual posee un discurso articulado que reta las nociones de la Doxa. La idea es chocante por cuanto para nosotros que esto suceda no encaja en lo habitual.

Por otro lado encontramos apartes donde se articulan diferentes aproximaciones al sentido acerca de lo que se entiende como rol de género, la mujer, la sexualidad, la femineidad y el coito, entre otros. Tomemos por ejemplo a Amarilla la cual es representada como una mujer que aunque ciertamente posee atributos de la femineidad también rompe con la imagen de la sexualidad pasiva

Me dijo que se llamaba Amarilla y que todo bien, fresco loco, que me sentara junto a ella, que le hablara, que le dijera muñeca todo bien, que ella también respondería todo bien, que no quería problemas. (Opio en las nubes: 45)

Suena el teléfono. Amarilla contesta. Se ríe y dice que en realidad no sabe si tiene ganas de una orgia o de un pan con mermelada trip trip trip (Opio en las nubes:12)

Amarilla no se retrata como una mujer a la espera de un hombre. Ella sabe cómo es el juego y pone sus cartas adelante, va directo al punto, porque simplemente no quiere problemas y todo bien. Por otro lado encontramos a Daisy de la cual “no se sabe si es hombre o mujer, o ninguno” y además a Marciana quien recrea su sexualidad en lugares poco habituales.

Siguiendo con Castoriadis, otra de las restricciones que propone son las históricas. Con estas afirma el hecho de que ninguna sociedad puede emerger del vacío, de lo contrario, sería imposible hablar de un pasado y una tradición. “Pero la relación con este pasado forma parte ella misma, en sus modalidades y en su contenido, de la institución de la sociedad” (p.7) es decir, la sociedad toma del pasado lo que le conviene para la institución de la sociedad misma. Con todo esto, el autor concluye que la historia es una serie de fragmentos o recreaciones hechas según las significaciones del presente.

Opio en las nubes no plantea en apariencia una cercanía con las diferentes representaciones históricas ni plantea una crítica directa al respecto de estas restricciones, aunque sí responde a dicho proceso histórico e intelectual, desde la fabulación, desde la creación de un mundo que responde a sus propias reglas y está completamente opuesto a dichas restricciones históricas de la vida real. Más que una Historia a la cual referenciar o una nueva historicidad por proponer, *Opio en las nubes* crea una historia fragmentada que se basa en el presente sin memoria de los personajes, en el desdén del futuro, o el gozo del ahora; todo ello practicado desde el más rotundo silencio logrado en la expedición al interior de otra realidad alejada de la realidad cotidiana.

Finalmente, están las restricciones intrínsecas, de las cuales Castoriadis identifica dos. Una tiene que ver con el hecho de que tanto instituciones y significaciones imaginarias sociales deben ser coherentes. Esta coherencia tiene que estar intrínsecamente relacionada con las características de la sociedad. Es decir, una coherencia justificada. Por otra parte las instituciones y significaciones también tienen que ser completas. Con esto el autor se refiere a que “Toda interrogación que tenga un sentido en el interior de un campo cerrado reconduce a través de su respuesta al mismo campo” (p.8). Por lo tanto inevitablemente la sociedad es y responde a una contradicción, en la medida en que se constituye de un imaginario pero lo justifica como realidad. Y al mismo tiempo si algo se sale o se explica fuera de los parámetros impuestos por la misma es algo incompleto o discontinuo. Esta última restricción, a la que se refiere Castoriadis como la más interesante, es la que justifica precisamente el sinsentido inherente en *Opio en las nubes* porque desarticula lo obvio o real y, en cambio, introduce lo absurdo como conciencia.

Tal vez el que construyó este barrio, pensó que las esquinas eran parte de la circunferencia de la vida donde el amor es un punto central equidistante de la curva infinita del dolor” (Opio en las nubes: 163).

Lo más cotidiano se problematiza en la ciudad de *Opio en las nubes*, por eso, tal vez resulte difícil seguir el juego que la novela propone. El juego último en la reflexión entre texto-lector radica en la deconstrucción de lo que pretendemos como lógico. Se nos enfrenta a la idea de la obra como una fabulación irreal y arbitraria a la vez que se nos muestra como nuestra vida está sustentada en principios igual de inestables. La aparente insensatez sin propósito de la novela se revela a nuestros condicionamientos. “No sé qué pasaba. El día olía a atún. Era como si Dios hubiera creado este mundo a partir de una lata de atún de contenido 200 gramos” (Opio en las nubes: 52).

La novela plantea una deconstrucción articulada a través de dos tensiones principales, una introspectiva que mira hacia los presupuestos convencionales de la literatura (la forma, las pautas de creación) y otra extrovertida que apunta hacia el entendimiento de lo expresado (el sentido, la propuesta crítica). Como lo apunta Linda Hutcheon (1989) en su texto sobre la posmodernidad

(Existe) otra contradicción. Una que juxtapone y otorga un valor similar a lo autorreflexivo y a lo históricamente sustentado: A lo que está intrínsecamente dirigido y se refiere al mundo del arte (Como lo es la parodia) y a aquello extrínsecamente que está dirigido hacia la “vida” real. (Hutcheon, 1989: 2)

La tensión introspectiva se haya dispuesta de tal manera que toda la obra se convierte en una relectura de los supuestos que conforman la realidad. Toda verdad es simulacro, todo hecho es azar. Desde la perspectiva del autor los diferentes elementos están dispuestos

de tal manera que evidencian una deconstrucción estética del texto artístico a través de la fabulación. En manos del lector dicha deconstrucción se convierte en un modo de aproximación hacia “otra realidad” vista desde lo diferente, en todo caso, subvierten en él la forma en la cual se evidencia la existencia misma.

Usamos el termino *deconstrucción* en su acepción filosófica Derridiana, la cual señala el modo en el que se crea un discurso crítico el cual busca romper la ilusión de verdad de las diferentes propuestas de sentido históricamente fundamentadas y que proclaman lo absoluto, lo completo y lo objetivamente representable como máxima en la construcción del conocimiento. Deconstruir en todo caso es *des-construir*, tomar lo que se nos presenta como un todo invariable y evidenciar que ello también es una creación abstracta y subjetiva propensa al error. Siendo que la deconstrucción no es un método, ni una disciplina o un conjunto de reglas, viene a definir -en última instancia- la *re-representación* del conocimiento, el *re-pensamiento* de lo conocido. Particularmente en *Opio en las nubes* la deconstrucción está dada como una *fabulación*, la cual consiste por un lado en la representación de un espacio ficcional desprendido de las referencias más inmediatas con el mundo objetivo, o bien sea, que niega las propiedades del mismo. Los ejemplos abundan en la constante exaltación que se hace de la animalidad, el instinto y la muerte en la obra, como modos de experimentar la realidad y crear sentido. Por otro lado, esta *fabulación* se refiere a su estética, a la proposición crítica de la obra y que concierne a la intencionalidad del autor al suplantar diferentes valores y condiciones que retan la lectura y entendimiento sistemático del texto. Al expresar que “se deconstruye estéticamente el texto a través de la fabulación” se alude siempre a la reelaboración de su componente literario, al conocimiento y los fines ideológicos integrados en este. No está de más recalcar que la estética novelística hasta el siglo XX en Colombia estaba centrada en la problematización de la

realidad a través del espacio ficcional de la obra, o bien, en la crítica directa de la realidad en la obra artística misma, mientras que en *Opio en las nubes* los condicionantes estéticos, como son las temáticas, el sentido de estas, su forma y su contenido en general parten de lo excéntrico y lo inhabitual para sustentar su propia naturaleza, se fabula antes que se imita, se niega completamente antes que se opone.

Si introvertidamente es irreflexiva, extrovertidamente la obra practica el silencio. Como lo expresábamos con anterioridad y basados en la proposición que hace Hutcheon acerca del texto posmodernista existe una tensión que mira hacia la realidad, en este caso particular hacia el contexto, en *Opio en las nubes* no habla sobre la realidad nacional colombiana, ni sobre la violencia o la política, ni siquiera habla de los miedos propios del ser humano o las complejidades en su existencia inmediata.

Un primer ejemplo de esto lo vemos al respecto de la muerte o el morir. En la obra la muerte es una caricatura, un simple recurso que separa un episodio cualquiera de otro episodio cualquiera. Los personajes no mueren o transitan muertos en vida, son seres que viven conformes en su propia absurdidad.

La muerte, no se maneja en la obra desde un punto de vista escatológico. No se describe como fallecen los personajes, ni se describe como lucen después de muertos, o como es que vuelven a la vida o si acaso fallecen en realidad. Ni siquiera se propone un cambio en el lenguaje de estos personajes o el espacio temporal que contraste un antes y un después; el único cambio aparente es que los personajes al morir solo se pueden comunicar con otros muertos “en todo caso Alain dejó un diario de lo que fueron sus últimos días antes de internarse definitivamente en el Club de los Muertos de la ciudad” (p. 179). En la narración se forma, digamos, una comunidad en la que conviven solo los muertos. Los muertos en la historia, son Sven, Gary Gilmoure, y Max.

Sven es el primero que anuncia que está muerto, “me llamo Sven y morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió, no sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron un botella de whiskey en la cabeza.” (p. 19). Así inicia el segundo capítulo *Ambulancia con whiskey*, donde Sven relata que está en una ambulancia y que llega al hospital, pero entre tanto parece que le interesara más la enfermera que conoce en el trayecto que su vida. “no sabía si tenía realmente ganas de morirme o ganas de desangrarme en la mitad de la lluvia mientras le decía a la enfermera que me gusta tu perfume,...me gusta tu pelo...” (p. 22). De todas formas muere, sin especificar nada, y continúa la narración.

De Max, sabemos que está muerto porque aparece justo cuando Sven muere y se dirige al café del capitán nirvana, “me senté en una de las mesas exteriores del café del capitán nirvana y un hombre salió a atenderme...cuando el hombre me trajo el vodka le pregunté su nombre y me dijo que se llamaba Max” (p. 24). No se relata cómo muere Max lo sabemos porque con los únicos que tiene comunicación son Sven y Gary Gilmour después de su ejecución y, si se menciona antes de eso es como parte del recuerdo.

Gary Gilmour es el único de quien sabemos de qué forma muere, en la silla eléctrica. También sabemos que aparece después de muerto porque llega al café del capitán nirvana, mientras Sven y Max pasaban el día. “Gary dijo que efectivamente había estado en Zimbawe después de su ejecución en la silla eléctrica”. (p. 57). Gary Gilmour aparece con vida como si nada hubiese pasado, y esta vez para suicidarse en el mar.

El ser humano al estar permanentemente consiente del irrevocable hecho biológico de morir busca irremediablemente sentido a la vida, lucha contra la enfermedad, el abandono o la idea de la muerte misma o busca desesperadamente aplazar su llegada. Existe en todo ello una voluntad –así sea inconsciente– por mantenerse a salvo y con vida, sin embargo,

los personajes de *Opio en las nubes* encuentran momentos perfectos para quitarse la vida: “luego subimos a la azotea y Amarilla abre los brazos y respira y me dice que la mañana esta perfecta para suicidarse”. (p. 10).

En el contexto de la obra la decepción acerca de la realidad y del mundo y el sentimiento del abandono a la muerte es siempre permanente. Pero no podemos hablar de un pesimismo absoluto, más bien hablamos de un encuentro reiterativo de la muerte como un episodio sin consecuencia alguna. Morir es habitual, suicidarse es aceptado. Los Personajes han asumido todo lo que la idea de la muerte conlleva o simplemente lo ignoran.

Otro ejemplo de este silencio lo hayamos en cómo se muestran las drogas en la obra. Las drogas en *Opio en las nubes* reafirman el carácter sinestésico de la narración y delata el estado de constante fuga de los personajes, en ningún caso es un elemento nocivo, mientras que en el contexto de realidad nacional, la droga va de la mano con el narcotráfico y la violencia

Por eso para soportar el hígado lo mejor es el whisky. Whisky es la ciudad vuelta mierda. Whisky es no saber dónde uno se muer [...] whisky es morir una noche con un poco de alcohol en la sangre [...] whisky es saber que los días se apagan debajo de la lluvia (*Opio en las nubes*: 154)

El vodka está en otra parte. El mundo está en otra parte la tristeza no está aquí. La tristeza está en la forma de los arboles (*Opio en las nubes*:155)

Un litro de cerveza para pasar la tarde, pasa simular la espuma de los días con la espuma que se escurre por el vaso, por los dedos (p.155)

Aquello que en nuestra realidad unifica al país y sus habitantes bajo un mismo estigma de muerte y entropía, en la obra separan al ser de todo lo ajeno a su propia satisfacción y disfrute.

Opio en las nubes abandona la reflexión consciente de los problemas y se aferra al olvido, plantea su forma discursiva desde el desprecio y opone a todo lo demás un gran “que se joda todo” como una máxima que resume en lo que se ha transformado su existencia y con ella toda su “lógica”. Y es que ¿para qué luchar contracorriente cuando la lógica absurda de la obra no establece una finalidad? Es así que crea su propia condición de discurso ideológico. Como lo afirma Rodríguez:

Esa lógica no impide pensar la ruptura irreversible que proyecta un nuevo horizonte para la reflexión. Volver al Fundamento, a la apuesta por el ideal de la Trascendencia, parece ya imposible. El "desencanto", el nihilismo tienen también una "lógica", un sentido profundo al ponernos siempre frente a lo "irreparable". (Rodríguez, 2000)

El nihilismo se muestra entonces como un epicentro desde el cual se crean las diferentes significaciones que pre-figuran la existencia, y afirmamos que se pre-figura debido a que el texto en sí no nos propone un sentido de realidad, ni siquiera lo señala, su objetivo no es otro que exponer una resignación ante todas las cosas, amparándose en su condición absurda, para así evadir los problemas que son inherentes a las nociones de verdad impuestas por el dogma social.

Nadie habla con nadie. Nadie le enciende un cigarrillo a nadie. Nadie se llama nadie. Nadie tiene a nadie. Nadie se fuma un cigarrillo. Nadie se toma su vodka con hielo. Nadie tiene el culo frío. Nadie ama a nadie. Nadie odia a nadie. Nadie es nadie. Nadie tiene la mirada yo no sé trip trip trip, que vaina tan jodida. (*Opio en las nubes*: 95)

Ideológicamente, apunta a como se experimenta la realidad, y literariamente se configura a través de una total sinestesia entre diferentes registros literarios, música,

aliteraciones, reiteraciones y toda clase de recursos que lleven a la confusión del sentido, si es que lo hay.

El silencio. El incendio del silencio. La lluvia. El silencio. La lluvia. El incendio del silencio. La lluvia. El silencio. La lluvia. La carretera. Por donde pasaban dejaban la huella de los labiales en el reflejo de la mañana (Opio en las nubes: 157).

Los días pasaban a través de la luz, a través del olor de los árboles, los labios, las nalgas, la espuma del mar (Opio en las nubes: 27)

Gente que tenía en corazón ensopado en orines y whisky I wanna run whith you (Opio en las nubes:41)

No se pretende exaltar una posición extrema o incompatible de la obra al respecto de los discursos canónicos de la sociedad, en cambio establecemos cierto grado de concordancia a lo que algunos autores como Linda Hutcheon (1989) entienden como “dedoxificación”, la cual es la forma en el que un discurso niega o simplemente se articula por fuera de la percepción naturalizada de las cosas, los saberes y la cultura, los cuales compone la Doxa, o la opinión habitual y popular.

2.3 La afirmación del lenguaje.

Ya con anterioridad hemos resaltado cómo la naturaleza del texto es siempre caótica, y que esta no hace otra cosa que configurar aquel “otro posible estado de existencia”, en el que prima la noción alterada de las cosas antes que la imitación de los presupuestos basados en los principios de familiaridad y orden de la vida real. No obstante, no es solo en su contenido donde el carácter entrópico se hace patente.

Opio en las nubes tiene como reto la re-exploración del lenguaje y de los significados. El modo habitual en el que esta característica se hace más evidente consiste en construir la obra literaria como un objeto que integra nuevas propuestas de sentido ya fuese a través del uso de elementos a-literarios, es decir, que no pertenecen a la escritura, al arte o la representación estética como tal, o ya fuese a través de su forma de expresar su contenido literario, es decir, el aspecto propositivo de su lenguaje. *Opio en las nubes* no llega al extremo de convertirse en un texto atravesado por significaciones y referencias totalmente oscuras, pero sí plantea su forma de expresión como un ejercicio que borra todo sentido de familiaridad con la lectura. Irónicamente, esta no-familiaridad del texto está mediada por el encuentro de referencias del mundo objetivo y más inmediato, es decir, el más conocido. En el texto analizado esta referencia está significada por la musicalidad.

La novela está ampliamente representada por la musicalidad y ejemplo de esto hay muchos a lo largo de la obra, ya sea en su constante uso de estribillos “pegajosos” como “trip, trip, trip” o “que cosa tan seria” al final de las frases –y que parecen referenciar el coro de una canción pop más que el estribillo poético–, o en el uso de letras de canciones en la construcción expresiva de los personajes.

Opio en las nubes se compone de una narración intensa y musicalizada que parafrasea canciones de Jimmy Hendrix o los Rolling Stones, describe bares inundados de la estridencia de canciones de “The cure”, hasta el propio ruido de una ciudad, una calle, un parque bullicioso; todas ellas presentes como una banda sonora en constante movimiento con el texto y la creación de significados propuesto por el mismo:

...nos sentamos a esperar el turno para la montaña rusa y el ruido te siguió molestando y te dije que no había remedio muñeca, que la única manera de

soportar este mundo era a través de su ruido...te dije al oído que no soportaba los días serenos y tranquilos... (Opio en las nubes: 117)

Por otra parte Chaparro Madiedo usa frecuentemente frases cortas y rápidas que funcionan como pequeñas suspensiones que encadenan sentencias sin aparente conexión “Comienza la acción. Ding-dong. Suena el timbre. Un hombre llega. Un beso en la bica. Ding-dong dientes. Lengue. Ocho de la noche. Ding-dong” (Opio en las nubes:55). Otras veces el autor suprime toda puntuación mezclando y creando diferentes significados entre cada frase y entonces la expresión nuclear pasa a ser un denso bloque de información, o pasa de la prosa al fragmento poético y episódico

Kilómetro 13

La carretera no conduce a ningún lado

Estamos en la mitad de la niebla

Y el día de desangra en el asfalto

Es domingo, son las tres de la tarde

(Opio en las nubes:158)

Y en una cantidad exponencialmente significativa reitera diferentes elementos como conjugaciones verbales, nombres, fragmentos completos de texto, y oraciones de manera obsesiva. Constantemente el lector se haya reevaluando su posición frente al sentido del texto que se le escapa, y entre ese esfuerzo por abordar el sentido y el texto que intenta destruirlo nace la sensación de entropía.

Esta entropía habitualmente se haya representada por una especie de sinestesia narrativa donde confluyen tanto diferentes registros literarios así como representaciones caricaturescas, por ejemplo, la imagen de una *Naranja color azul* o el olor a *Leche Klim*

con gasolina. La noción de sinestesia que maneja el texto es un recurso que va más allá de la apreciación de colores y sabores, o sonido y colores a través de los sentidos. La operación que se desarrolla en el texto es la de una metaforización sinestésica que emparenta universalmente todos los sentidos (referencias, significaciones) de lo representado, es así que algunos personajes sean descritos como bebidas alcohólicas o drogas, por ejemplo el caballo llamado LSD, el nombre de una ciudad extranjera o actrices de cine, etc. La música es un estado de realidad, las personas son reminiscencias sensitivas del gusto y el olfato, el espacio es un color que se extiende en todas las direcciones.

Cada vez más nos convencíamos que lo que los determinaba definitivamente eran los olores más que los colores (Opio en las nubes:82)

No me podía zafar del olor de la tristeza Amarilla es un olor que atraviesa toda la niñez creo Amarilla que es otra forma industrializada de los orines o algo por el estilo (Opio en las nubes:84)

Es así como la configuración de la obra –al igual que el opio– induce al ensueño, a la pérdida del sentido de realidad. Como si fuese de uso médico, el texto es narcótico porque busca en cierta medida apalea el dolor, calmando así la molestia de la realidad.

2.4 Reafirmación y plenitud del instinto

En este último apartado se exploran las tensiones creadas por la novela a modo de fuerzas disociadoras y que se encuentran expresadas como la naturaleza instintiva de los personajes, la animalidad de sus actos, la alucinación, el delirio, o simplemente el escape del exasperante sentido de realidad.

2.4.1 El hombre, el capital y el instinto.

El sujeto social occidental se haya constituido por una serie de reglas y recompensas que posibilitan su estado de alienación. Dichas recompensas o logros suelen ser producto de su participación en la lógica del capital, la cual supone cómo un presupuesto de veracidad al respecto de su propia existencia y la cual se convierte en su forma de experimentar el mundo. El hombre que se construye en el espacio de *Opio en las nubes* es por el contrario un ser errante que ni siquiera busca escapar de las reglas y condiciones de la sociedad ya que le son superfluas, o porque no existen en su percepción de la realidad.

No podemos hablar de una actitud contestataria de los personajes puesto que estos siguen haciendo parte de la lógica del capital y para más sorpresa, la acogen cínicamente como un estilo de vida. Como podemos ver, estos consumen alcohol, cigarrillos y drogas, viajan, asisten a bares, hipódromos, apuestan, etc. “Ese día había ido a apostar a mi caballo favorito: Creole. Realmente era mi única esperanza. Estaba sin trabajo y lo poco que me prestaban lo invertía en Creole” (p 43). Se evidencia su claro entendimiento y uso de los diferentes circuitos de consumo que conforman la lógica del mercado. Los personajes aceptan y proclaman estos elementos banales como los principales significadores de lo que ellos mismos son y también de cómo perciben a las otras personas.

Los personajes saben que no puede escapar de ese círculo vicioso a menos que adopten una vida lejos de la agresiva presencia del capital, pero ni siquiera llegan a planteárselo seriamente, y como si fuese otra de las drogas que consumen, le dejan correr libremente en su interior abandonándose así a su juego; lo que resulta de este intercambio es que los límites del poder de dicha lógica material se difuminan puesto que los personajes no la usan

para ampararse fielmente bajo su discurso sino para satisfacer sus egos y alimentarse de ella a su conveniencia.

Los apuntes de Friederic Jameson (1991) al respecto sirven para esclarecer este aparente choque de tensiones. ¿Cómo es posible entonces que una obra que se articula en la percepción absurda del mundo y que se crea a sí misma en el sinsentido, termine participando de la lógica capitalista? Para Jameson, el hombre de la sociedad post-industrial no plantea un discurso contestario contra el capitalismo tardío sino que lo usa para articular una visión desmesurada de dicha lógica. Se crea una relación de complicidad que no denuncia pero expone desde “adentro” la decadencia inmanente detrás de la lógica del consumo, ya sea exaltándola fervientemente o pervirtiéndola hasta convertirla en una parodia de sí misma; sin embargo, como nos dice Jameson este vínculo siempre es engañoso puesto que los discursos siempre obedecen a una forma de alienación ideológica del capital. Además, si es que existe una crítica en este discurso es en todo caso “la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas...”. (Jameson, 1991:36)

Ante este sentimiento de derrota del mundo da señales de una amarga ironía: Que el mundo está fragmentado y vacío, y que es mejor ampararse bajo ese sentimiento de pérdida para crear o conservar su identidad. Los personajes de *Opio en las nubes* son muestra de ello. Intentan huir pero practican el escape bajo el amparo de los alucinógenos, modas y aspiraciones pueriles que se reducen a una búsqueda superficial, carentes de una significación mayor más allá de la que les confiere la calma pasajera de sus propias obsesiones:

Tomaban un tinto mientras fumaban y hablaban de los partidos de fútbol, de las canciones de moda, de tetas, de culos, del olor a orines que tenían las calles y los parques, de la última anfetamina, de la lógica de la heroína, del olor de los calzones rosados, que siempre olían a sábado por la noche, a ven y te levanto el ánimo muchacho. La Babosa quería tener mucho dinero, conseguirse una rubia de tetas grandes y vivir lejos de la ciudad rodeado del brillo de las botellas de whisky. (Opio en las nubes: 49-50)

En *Opio en las nubes* se configura otro sentido de la conformidad en la que los personajes subliman el sentimiento de la nada como una pantomima de lo cotidiano. Fabulan la realidad como un espacio de pérdida constante y se confabulan contra ella como sujetos extraños que no tienen otra posibilidad de existir sino hasta donde sus sentidos le conduzcan. Sin embargo, ¿cuando hablamos de conformidad lo hacemos apegados a la idea de que esto transcurre en armonía? Nada más lejos de la realidad de la obra. Lo que esta nos muestra es que los personajes imitan a través de sus acciones la incertidumbre de su realidad, recurriendo para ello al instinto como forma propia de entender la confusión.

Desde el psicoanálisis el instinto se define como una tensión de la psique que se expresa como acción o reacción y que busca satisfacer una necesidad o deseo o responder ante un estímulo, y que en todo caso se da como un acto inmediato compulsivo. Esta reflexión parte de la acepción freudiana de los instintos fundamentales del principio de placer y el principio de realidad. En su acepción más simple el principio del placer engloba los procesos de la psique que son motivados por una necesidad emocional ligada a la tensión sexual y a la creación de autocastigos que alivien el dolor de la tensión sexual violenta. El principio de realidad se asocia con la conducta que asume el sujeto adulto al desligarse del principio de placer para perseguir metas que lo satisfagan. Este principio

recalca un aprendizaje del sujeto al respecto del dolor y recompensa ligados a la obtención o satisfacción del deseo y muchas veces opera como una fuerza condicionante.

La naturaleza humana es fundamentalmente instintiva, en ella se articulan diferentes pulsiones o fuerzas que coaccionan al hombre hacia una búsqueda incesante del cumplimiento de metas, logros, etc. Sin embargo, cuando el hombre ingresa a la sociedad se ve forzado a desligarse de su narcisismo para así poder participar de dicha comunidad, en ese aprendizaje el individuo moldea su identidad. Al interior de la sociedad el hombre se siente amparado por la seguridad del consenso y la cercanía del otro, lo que apacigua su tendencia impulsiva dando paso a la razón y la lógica. Pero, el instinto nunca es una fuerza oscilante sino constante, es así que si este sujeto se ve expuesto ante el desorden del mundo o se mueve fuera de la lógica que anteriormente lo condicionaba es posible que su modo de aproximación a la realidad se reduzca al mismo nivel del caos, instante en el cual el hombre entra a un nuevo estado de supervivencia.

Si la razón con toda su carga de significaciones no logra responder a ningún problema que el hombre se plantea, este buscará a través de su estado más instintivo una forma de sobrellevar lo que sucede. Precisamente los protagonistas de *Opio en las nubes* buscan esa salida y asocian los lugares que visitan con olores, los reconocen a través de la emoción de otros recuerdos o sensaciones

Amarilla no te desconectes Amarilla mira que esto es importante
Amarilla que los colores son ese tejido invisible que conecta todos los
recuerdo y los días mira Amarilla que cuando tú no estés más junto a
mí yo te recordaré más por tu sudor que por tu palabras (Opio en las
nubes:82)

De la misma manera, asocian diferentes estados emocionales, ánimos o personalidades con colores o imágenes. Más allá de las palabras y de la simple nominación que esta plantea, la obra apela a la evocación de emociones para así conformar la realidad en la que habitan los personajes, o quizá, como los mismos personajes dan forma a esa realidad que experimentan. Y ¿Qué otra herramienta más eficaz que los sentidos para experimentar las emociones? ¿Qué forma más atractiva que las emociones para configurar el sentido propio lo instintivo?

2.4.2 El hombre, la razón y el instinto.

Una de las principales categorías a través de las cuales podemos evidenciar todo lo anteriormente dicho en *Opio en las nubes* es por medio de la animalidad de los personajes. Con ello no nos referimos a lo monstruoso o anormal, ni siquiera a una transformación excéntrica de los mismos, y más bien hablamos de la reducción a sus actos más básicos, a una dicotomía racionalidad/instinto, lo civilizado/lo primitivo. La compulsión está mediada por una simple motivación banal como son el amor casual, la embriaguez, la confusión o el aburrimiento; las cuales ciertamente son todas facetas típicamente ordinarias y humanas pero que son practicadas –o encarnadas– por los personajes desde la lógica del sinsentido.

El dueño del bar era Alain, una especie de cerdo blanco que siempre estaba vestido con una camisa tropical de flores. Alain tenía la costumbre de sentarse con los nuevos clientes y entonces se ponía a hablar con ellos de las bailarinas, de Marciana, de sus bonitos senos... (Opio en las nubes: 74)

Le digo a Lerner que nunca he podido saber si es hombre o mujer, elefante o burro o elefante o algo así, que cosa tan extraña trip trip trip. (Opio en las nubes: 29)

Me desperté primero que Amarilla, me bañé y observé como dormía. La observé bajo la luz tenue que entraba por la ventana. Parecía un delicado animal de monte que soñaba con pelotas de playa de muchos colores. (Opio en las nubes: 131-132)

En la narrativa el autor constantemente nos recuerda la frontera entre el hombre erguido y racional que presume de civilizado y es potencialmente una bestia salvaje, de esa forma lo aleja de su aparente unicidad y lo mimetiza con la percepción absurda de la obra.

Otro ejemplo de esta dicotomía entre racional/ instintivo la encontramos en el gato Pink Tomate. Este es un personaje que invierte la noción de una persona que tiende a la animalidad para mostrarse como la de un animal que tiende a la humanización. Esto no supone un simple recurso literario, la figura de este personaje realmente problematiza la noción de la autorepresentación. En primer lugar porque se llama así mismo Pink/rosa Tomate/rojo, lo que establece una disparidad en su propia nominación, y seguidamente porque suplanta en la naturaleza de un elemento familiar una característica enrarecida, en este caso un tomate de color rosa; lo que obliga al lector a reemplazar su visión del personaje como un ente para sumarlo al sistema de sentidos del texto.

Sin embargo, el carácter de lo instintivo permea otras significaciones, por ejemplo, aquellas ligadas a lo carnal. Esta característica es con frecuencia percibida en los personajes masculinos y está en pos de satirizar las reglas de las relaciones interpersonales. Es en sí una proposición de la búsqueda inmediata del placer ignorando las diferentes convenciones socioculturales y morales, protocolos, etc.

Ahora Altagracia pone dos platos blanquitos y limpiécitos con unas frutas. Después va a la cocina y regresa con una botella de vino. Mierda, qué romanticismo tan idiota. Sólo faltan las velitas para que se digan idioteces bajo la luz tenue, cosas como oye nene ven para acá y me hablas cerca del

corazón. Mierda, es cierto. Altagracia instala un candelabro con dos velitas. A lo mejor el hombre que venga sea sensato y vaya directo al grano y le chupe las tetas sin tanto preámbulo. (Opio en las nubes: 40)

Otro ejemplo de lo anteriormente dicho lo vemos en Max, cuando se narra cómo tuvo sexo por primera vez. Al salir de la cárcel llega a un pueblo y allí se enamora de una chica, “no sé tu nombre”, que es la forma como el narrador la nombra:

Max se enamoró de una chica. Tal vez se enamoró de ella porque estaba comiendo helado de una forma escandalosa. En efecto, chupaba ese cono de chocolate con ganas violentas, como si fuera falo de chocolate con ron con pasas, como si tuviera ganas de lamer el falo de un elefante cansado. (Opio en las nubes: 62)

Es decir, Max no se enamora de ella por bonita, por tierna, por sexy, o provocativa, por su cuerpo, solo por la forma en que chupaba el helado.

Todas estas aproximaciones denotan un afán de los personajes por explorar otra cara de la realidad. En el ejercicio de esta búsqueda dejan aflorar su lado más instintivo. De esta manera se fundamenta una forma de trasgresión tan primordial como esquivada en la novela. Es decir, no es la forma de trasgresión más evidente. Los personajes de *Opio en las nubes* son una imagen exacerbada del hombre ordinario que confía en el simulacro de su representación cuando en principio son seres que se hayan mediados por una fuerza más familiar y primigenia, una que les permite atravesar un universo constantemente trastocado. Donde lo racional se debilita, el orden desaparece y los valores pierden su habitual valor, es así que la ideología contenida en el texto deviene en puro instinto, como una forma de vida.

2.4.3 *Opio en las nubes*, una apología a la reafirmación del instinto.

Opio en las nubes es una novela que aleja al lector de las tradiciones y de los convencionalismos, es la ficción de una ciudad fragmentada cuyos personajes perdieron la seguridad frente a lo socialmente establecido como la política, la religión, la moral, etc. Una novela que, sin el ánimo de caer en simplismos, hace una apología a la transgresión de la racionalidad humana, una apología a la reafirmación del instinto.

Entendemos por transgresión de la racionalidad a la ruptura que en la obra se establece del imaginario social, de lo que es socialmente aceptado en cuanto a las formas de pensar y de ser y que por ende se aleja de estos convencionalismos para dar paso a una actuación instintiva en sus personajes: “la Babosa, cuyo mayor sueño era conformar una banda de asaltantes de banco que se llamar El Puño Silencioso” (*Opio en las nubes*. 65), “Me gusta sentir ese mareo del brandy, ese mareo que quema por dentro a esta hora cuando todo parece normal, cuando todo el mundo se dirige al trabajo, cuando todo el mundo piensa en cosas correctas” (p. 11). En este sentido, el sexo, el abuso de las drogas y del alcohol, la soledad y el desencanto por la vida hacen parte del imaginario social de los personajes. De esta manera la obra presenta una lógica que se construye a través de lo irracional.

Hay que aclarar que esta lógica irracional, que a partir de este punto llamaremos reafirmación del instinto, se presenta a través de un eje temático, el cual configura las bases para esta y es el tema recurrente en la obra de Chaparro Madiedo, este eje es la animalización de los personajes.

La base para la reafirmación del instinto es la animalización de los personajes. Es común que a los personajes de la obra se le otorguen características de animales o también que

sean animales, como es el caso de Pink Tomate, quien se presenta como un gato en el capítulo I. Esta animalización tiene sus bases en la resignación de los personajes, en aceptar el presente y de saber que el futuro *esta jodido*, pues lo animales solo actúan por instinto, sin la preocupación por la incertidumbre del futuro, comen si tienen hambre, se aparean cuando están en celo, duermen si lo desean hacer.

Es importante destacar en este punto el caso particular de Pink Tomate, quien no es un gato por el azar del autor. Los gatos son animales independientes con lo cual se destaca esa ruptura que la obra establece de las estructuras sociales en particular del comportamiento en sociedad, esta independencia se traduce en los personajes en esa distancias que estos mismos establecen con el resto del mundo, su círculo social es bastante cerrado. Los gatos, al igual que los humanos también sufren de estrés, con lo cual se representa el desgaste que produce la urbe y el afán del día a día. Su vejez no se da en forma gradual como en los humanos, en ellos se presenta de forma abrupta, por lo general se da en año y desemboca en la muerte, representando con esto el deseo de los personajes de morir rápidamente: “esos son los mejores días para morirse (p. 35)”... “luego subimos a la azotea y Amarilla abre los brazo, respira y me dice que la mañana está perfecta para suicidarse” (p. 10)

Lo más importante que hay que destacar de esta animalización es el carácter pasivo de los gatos en cuanto su actividad diaria se traduce en dormir la mayor parte del día, esto en la obra refleja esa despreocupación del futuro por parte de los personajes: “Lerner dice que con Job su expectativa de vida de gato se reducía a unas galletas de coco en la mañana, leche en la tarde, un poco de atún en la noche... (p.70)”, “...y no hicimos nada solamente dejamos que las cosas siguieran su curso... (p.136)”, reafirmando ese instinto y el vivir solo en función del día a día.

La animalización de los personajes también se presenta a través de las atribuciones de las características de animales que se les otorga a los personajes, de esta manera estos se reconocen así mismos dentro la lógica del pensamiento animal: “Gary tenía la lógica de las aves... para Gary los días pasaban según el estado de ánimo de las aves (p. 34-35)”, con lo que se evidencia que los personajes toman sus decisiones según lo que se les apetezca, así por ejemplo, en la cita anterior vemos como Gary si estaba aburrido se iba para otra parte sin importar cual, tal cual como las aves migran con el cambio de clima. “...soy una ballena borracha que se salió del acuario de los días” (p. 151), en esta cita vemos también, como a través de la metaforización del encierro de la ballena en un acuario, se representa el tedio al estar rodeado siempre del mismo entorno.

Podemos evidenciar cómo los personajes de *Opio en las nubes* no tienen ni buscan un destino fijo, esto los relaciona mucho con lo instintivo, tal cual como los animales, que no tienen un plan de vida y no piensan en el pasado y mucho menos en el futuro, solo se preocupan por su diario vivir y de suplir sus necesidades inmediatas: “algún camionero los acercaba a algún lugar pero no sabían cual” (p. 72).

Una vez al año se lleva a cabo la ceremonia del No Futuro y entonces se reúnen, cierran el bar, ponen Sex Pistols toda la noche trip trip trip y a la media noche se cogen a patadas en las huevas, porque no hay caso seguir procreando desempleados y claro, cuando suena *God Save the Queen* un elegido se abre las venas y después lo sacan a la calle entre tres o cuatro... (Opio en las nubes: 97).

Los protagonistas de *Opio en las nubes* Se distancian de lo normalmente asumido como lo social y culturalmente correcto, los discursos de poder devenidos de la “institución” e implantados como “significaciones” no limitan su forma de existir y

representarse. Por lo que estos sujetos serían entes trastornados que crean desde el caos las pautas ególatras que den sentido a su realidad.

Pero a pesar de tanto desenfreno en la exploración de sus sentidos más profundos en la búsqueda de la satisfacción, de la felicidad, de dar con las respuestas a sus problemas, los personajes de *Opio en las nubes* no consiguen el cambio esperado, no llegan a ningún fin y no encuentran paz ni después de la muerte. En la obra los muertos parecen más tranquilos y felices, no obstante hasta después de muerto Gary decide morirse.

CONCLUSIONES

Plantear una conclusión al respecto de *Opio en las nubes* es cosa seria. No solo por la complejidad de las ideas que maneja el autor sino por la continua pérdida de sentido o reevaluación que hace el mismo de estas. Sin embargo la tesis más explícita es que el individuo sobrevive a la realidad caótica a través de su instinto, el cual es en todo caso la herramienta más efectiva para aceptar a su semejante así como la metafísica para plantear su existencia. El riesgo de fracasar siempre es inmanente independientemente de la decisión que el sujeto adopte, pero es todavía más cierto que los personajes de *Opio en las nubes* desprecian este hecho o simplemente lo pormenorizan. En la intimidad de su propio ego elijen dejar fluir todos los elementos de la realidad, tanto buenos y malos, como parte de lo que ellos mismos son.

Desde la concepción teórica y conceptual, dicho elemento remite a la crítica vacía del texto posmoderno como un documento que intenta representar la perdida de sentido y que busca fundamentar la convivencia del fracaso como algo tangible y de la superación del dolor como algo improbable. En *Opio en las nubes* esta aceptación, en gran parte, no depende del mismo hombre sino del apoyo que encuentra en las sustancias que lo separan de su realidad abyecta; si existe una crítica en sí, es que la sociedad está articulada por igual con progreso y destrucción, con inclusividad y abandono, y que siendo dos caras de la misma moneda se puede elegir el camino propio y no precisamente el que brindan las pautas sociales.

La deconstrucción que hace parte del mismo entramado vacuo del posmodernismo opera en *Opio en las nubes* a un nivel sutil y esta vez la encargada de representarla es la

fragmentación del individuo. Por una parte la conclusión que podemos extraer de ello son dos esencialmente: una primera que se desarrolla en la presencia de pequeñas referencias y similitudes entre los personajes que no operan entonces como seres apáticos sino que construyen una “personalidad compartida” al ser incapaces de autorepresentarse por ellos mismos, en una acepción un poco romántica, son seres que se lamen unos a otros sus heridas; la segunda tensión está dada por la ambivalencia entre animalidad/humanidad, ella posibilita la fragmentación debido a que sustenta la idea de la psique del individuo como una entidad perdida entre dos formas de existencia, y que sin embargo intenta reconciliar.

En última instancia *Opio en las nubes* construye su propio mundo. Una isla flotante fuera de espacio y tiempo. A diferencia de una gran parte de la literatura contemporánea que pospone el principio de la realidad con fantasía, en *Opio en las nubes* se abandona toda fabula y la única fabulación que se fabrica es la que rompe los esquemas abriendo un camino hacia el otro lado de la línea, porque en su mundo, no tienen cabida la normalidad, las reglas. En la novela lo natural es lo abyecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aluja, Antón (1990). *Psicopatología de la Desinhibición*. Publicada originalmente en: Revista de psiquiatría de la Facultad de Medicina de Barcelona Numero3 Vol.7, pp. 130-141, Madrid.

Aristizábal Vargas, Diego Armando (2009). *El ritmo prosístico en la novela "Opio en las nubes" de Rafael Chaparro Madiedo*. Pereira. Universidad Tecnológica.

Batero, Juan (2007). *Opio en las nubes el fin de la modernidad*. Extraído de <http://letrasprohibidas1.blogspot.com/2007/12/opio-en-las-nubes.html?m=1>

Castoriadis, Cornelius (1997). *El imaginario social constituyente*. Recuperado de <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>

Chaparro Madiedo, Rafael (2003). *Opio en las nubes*. Colombia. Editorial Babilonia.

Chaparro Arboleda, Armando Alfredo (2010). *La ciudad-escenario en las obras sin remedio, Opio en las nubes y el caballero de la invicta*. Bogotá. Universidad Nacional.

Freud, Sigmund (1975). *El malestar de la cultura*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.

García Dussan, Pablo (2005). *La narrativa colombiana: una narrativa "thanática"*. Madrid. Especulo.

Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. ISBN 0-415-00705-4. New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (1991). *La política de la parodia postmoderna*. trad. del inglés por D. N., pp. 299-316. Publicada originalmente en: Criterios, edición especial de homenaje a Bajtín, Julio 1993, pp. 187-203.

Jameson, Fredric (1991). *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Kayser, Wolfgang (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires. Editorial Nova.

Rodríguez, Jaime Alejandro (2000). *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá.

Jameson, Friederic (1991) *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Lyotard, Jean-François (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Editions de Minuit Ediciones Cátedra S.A. Derechos de edición en Argentina.

Lyotard, Jean-François, (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gesida.

Pineda Botero, Álvaro (1993). *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Biblioteca Nacional de Colombia.

Rama, Ángel (1974). *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*. Revista de Literatura iberoamericana, No. 5. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Rodríguez Ruiz, Jaime (2006). *¡Que viva la música!, Opio en las nubes y Técnicas de masturbación entre Batman y Robin: el horizonte posmoderno de la cultura de masas y de la democratización estética en tres novelas colombianas recientes*. Bogotá. Universidad Javeriana.

Williams, Raymond (1991). *Novela y Poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.

